Deutsche Grammophon
VENI DOMINE
ADVENT & CHRISTMAS AT THE SISTINE CHAPEL
SISTINE CHAPEL CHOIR | MASSIMO PALOMBELLA
CECILIA BARTOLI

VENI DOMINE

ADVENT & CHRISTMAS AT THE SISTINE CHAPEL

SISTINE CHAPEL CHOIR | **MASSIMO PALOMBELLA**

CECILIA BARTOLI

ADVENT

GREGORIAN CHANT

1 Introit: **Gaudete in Domino semper** 4:26

Soloist: Enrico Torre (altus)

PEROTINUS (fl c 1200)

2 **Beata viscera Mariae Virginis** 3:48

Soloist: **CECILIA BARTOLI** mezzo-soprano

GREGORIAN CHANT / *polyphonic parts:* GUILLAUME DUFAY (1397–1474)

3 Hymn: **Conditor alme siderum** 3:36

Contra Tenor I; Contra Tenor II; Tenor; Contra Bassus; Bassus

Countertenors: Gianluca Alonzi, Stefano Guadagnini

World premiere recording of the complete version

JOSQUIN DESPREZ (c 1455–1521)

4 Motet: **Missus est Gabriel** 3:21

Discantus; Tenor I; Tenor II; Contra

Countertenors: Gianluca Alonzi, Stefano Guadagnini

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (c 1525–1594)

5 Motet: **Canite tuba in Sion – Rorate, caeli, desuper** 6:06

Cantus; Altus; Tenor; Bassus; Quintus (Cantus II)

CHRISTMAS

GIOVANNI MARIA NANINO (c 1543–1607)

6 Motet: **Hodie nobis caelorum Rex – Gloria in excelsis Deo** 5:18

Cantus; Altus I; Altus II; Tenor I; Tenor II; Bassus

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

7 Motet: **Hodie Christus natus est** 3:23

Cantus, Altus, Tenor, Bassus, Quintus (Bassus); Sextus (Tenor II); Septima pars (Cantus II); Octava pars (Altus)

JEAN MOUTON (c 1459–1522)

8 Motet: **Quaeramus cum pastoribus** 4:32

Cantus; Altus; Tenor; Bassus

TOMÁS LUIS DE VICTORIA (1548–1611)

9 Motet: **Quem vidistis, pastores? – Dicite, quidnam vidistis?** 5:03

Cantus I; Cantus II; Altus; Tenor I; Tenor II; Bassus

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

10 Motet: **Dies sanctificatus illuxit nobis** 2:36

Cantus; Altus; Tenor; Bassus

Countertenors: Gianluca Alonzi, Stefano Guadagnini

GREGORIO ALLEGRI (1582–1652)

11 **Nasceris, alme puer** 4:22

Cantus I; Cantus II; Altus; Tenor I; Tenor II; Bassus

World premiere recording of a new critical edition

GREGORIAN CHANT / *polyphonic parts:* LUCA MARENZIO (c 1553–1599)

12 Hymn: **Christe, Redemptor omnium** 4:49

Cantus; Altus; Tenor I; Tenor II; Bassus

Gregorian Intonation: Cezary Arkadiusz Stoch

Soloists: Riccardo Catapano, Beniamino Gatto, Lorenzo Malizia, Alessandro Violi (cantus); Francescantonio Bille, Enrico Torre (altus); Gianluca Alonzi, Cezary Arkadiusz Stoch (tenor I); Patrizio La Placa, Antonio Orsini (tenor II)

World premiere recording

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

13 **O magnum mysterium** 2:46
Cantus; Altus; Tenor; Bassus

EPIPHANY

JACOB CLEMENS NON PAPA (c 1510–c 1556)

14 Motet: **Magi veniunt ab oriente – Magi, videntes stellam** 5:18
Cantus; Altus; Tenor; Bassus

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

15 Offertory: **Reges Tharsis et insulae** 2:21
Cantus; Altus; Tenor; Bassus; Quintus (Tenor II)

FEAST OF THE PRESENTATION OF THE LORD

16 Offertory: **Diffusa est gratia** 2:51
Cantus; Altus; Tenor; Bassus; Quintus (Tenor II)

SISTINE CHAPEL CHOIR

(Cappella Musicale Pontificia "Sistina")

Chorus Master of the Pueri Cantores: Marcos Pavan
Vice Chorus Master of the Pueri Cantores: Michele Marinelli

MASSIMO PALOMBELLA Maestro Direttore (Chief Chorus Master)

Cecilia Bartoli appears courtesy of Decca Music Group Limited

For this recording, 1, 3, 4 and 10 were sung with the choir standing in the Sistine Chapel choir gallery, with two countertenors rather than boy choristers singing the upper line in the polyphonic parts. For all other pieces the choir was placed in front of the altar of the Sistine Chapel.

IL TESTO, LA SUA FORMA SONORA E LA SUA INTERPRETAZIONE

I fondi musicali antichi della Biblioteca Apostolica Vaticana, tra i più cospicui e importanti al mondo, a partire dalla seconda metà del secolo XVIII hanno rappresentato, per la storiografia musicale e per la ricerca musicologica, documenti imprescindibili di riferimento. I tesori di polifonia dei periodi umanistico, rinascimentale e barocco, conservati soprattutto nelle collezioni Cappella Sistina e Cappella Giulia, sono stati e continuano ad essere oggetto di studio da parte di ricercatori di tutto il mondo, soprattutto dopo il loro trasferimento dalle cantorie delle rispettive istituzioni di appartenenza alla Biblioteca Apostolica Vaticana (anni Trenta-Quaranta del secolo scorso per i materiali della Giulia, alcuni decenni prima per quelli della Sistina). Furono così resi disponibili indici e cataloghi che consentono l'accesso e la consultazione di tali patrimoni[1].

Il Maestro Direttore della Cappella Musicale Pontificia "Sistina" ha la fantastica opportunità di avere accesso a tutti i fondi musicali presenti in detta Biblioteca. Ciò lo pone di fronte a una duplice responsabilità culturale: in primo luogo ridare vita a composizioni ormai del tutto dimenticate; in seconda istanza sperimentare, nel confronto tra manoscritti e stampe antiche, una prassi musicale pertinente, che cerchi di tradurre, grazie agli studi scientifici e ai mezzi oggi a nostra disposizione, il "segno grafico" in "segno sonoro".

Per la concreta fruizione dell'immensa mole del materiale musicale presente è doveroso definire un criterio di ricerca. In questo album tale criterio è stato identificato nel tempo liturgico di Avvento e Natale, criterio di ricerca ulteriormente "raffinato" attraverso la consultazione delle diverse fonti che descrivono storicamente le Celebrazioni Papali e la loro prassi musicale[2].

Questo lavoro ha così individuato una proposta musicale che ha come fonte primaria il fondo Cappella Sistina della Biblioteca Apostolica Vaticana, come criterio di scelta il tempo di Avvento e Natale e come ulteriore criterio di "identificazione", la frequenza di questa musica nelle Celebrazioni Papali.

La proposta concreta del materiale musicale identificato ha poi seguito un criterio storico-liturgico. Partendo dal Canto Gregoriano con l'Introito della terza domenica di Avvento, *Gaudete in Domino*[3], attraverso il medioevo, con l'arcaico e affascinante *Beata viscera* di Perotinus[4], si giunge a due eminenti cantori della Cappella Sistina del XV secolo, Guillaume Dufay[*5] e Josquin Desprez[**6], con le rispettive composizioni, l'inedito (nella sua versione completa) Inno dei Vespri di Avvento *Conditor alme siderum*[7] e il mottetto *Missus est Gabriel*[8]. Poi si entra nel XVI secolo con il mottetto di Avvento in due parti *Canite tuba* di Giovanni Pierluigi da Palestrina[9], proseguendo, nella solennità del Natale, con l'affascinante e complesso mottetto in due parti *Hodie nobis caelorum Rex* di Giovanni Maria Nanino[10] e l'imponente mottetto a doppio coro *Hodie Christus natus est* di Giovanni Pierluigi da Palestrina[11]. Il cammino continua con il gradevole e "natalizio" mottetto in due parti *Quaeramus cum pastoribus* di Jean Mouton[12], il bellissimo e sorprendente mottetto in due parti *Quem vidistis, pastores?* di Tommaso Ludovico da Victoria[13], l'interessante e non scontato mottetto *Dies sanctificatus* di Giovanni Pierluigi da Palestrina[14], l'inedito – nella corretta versione critica[15] – e "misterioso" *Nasceris, alme puer* di Gregorio Allegri su un complesso testo (1638) di Maffeo Barberini, poi Papa Urbano VIII[16], e l'Inno dei Vespri del Tempo di Natale *Christe, Redemptor omnium* di Luca Marenzio[17]. Nel cammino verso l'Epifania incontriamo il notissimo e immancabile *O magnum mysterium* di Tommaso Ludovico da Victoria[18]. Il mottetto in due parti *Magi veniunt ab oriente* di Jacob Clemens non Papa[19] ci introduce nella solennità dell'Epifania suggellata dalla grande architettura dell'Offertorio *Reges Tharsis* di Giovanni Pierluigi da Palestrina[20]. Il tempo liturgico di Natale si conclude formalmente il 2 febbraio con la Festa della Presentazione del Signore al Tempio, della quale si propone il bellissimo e raffinato Offertorio, *Diffusa est gratia* di Giovani Pierluigi da Palestrina[21].

Ciò che accomuna i brani musicali di questo album è l'intenzione di farne una edizione critica basata o sul manoscritto o sulla stampa antica presente nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Questo attento lavoro ha permesso di identificare tutti i "colores minores", offrendo una proposta di realizzazione dei medesimi che ha richiesto talvolta agilità virtuosistiche ad alcune sezioni del coro, e ha reso possibile, attraverso la grafia rinascimentale, definire il *tactus* implicito indicato dal compositore e curare al meglio i corretti rapporti tra le proporzioni. Nella ricerca di una sempre maggiore pertinenza estetica, l'Introito in Canto Gregoriano *Gaudete in Domino*, le composizioni degli autori del XV secolo, Guillaume Dufay e Josquin Desprez, e il mottetto *Dies sanctificatus* di Giovanni Pierluigi da Palestrina sono stati registrati dalla cantoria della Cappella Sistina, luogo in cui storicamente era collocata la Cappella

[*] Fu Cantore Pontificio dal 1428 all'agosto del 1433 quando Papa Eugenio IV e la Corte Pontificia si trasferirono a Firenze a causa di una rivolta che portò alla costituzione a Roma di una repubblica simpatizzante con il movimento riformatore del Concilio di Basilea.

[**] Tra il 1489 e il 1495 circa prestò servizio presso la Cappella Pontificia. Vi è traccia della sua presenza a Roma in una sua firma incisa sul muro della Cantoria della Cappella Sistina.

Musicale Pontificia, con l'uso di 2 falsettisti al posto dei bambini per il *Cantus*, in conformità con una sperimentata prassi "antica"[***]. Per la registrazione del restante materiale musicale i Cantori sono stati posizionati davanti all'Altare della Cappella Sistina.

Il confronto tra le composizioni del XV e del XVI secolo, e la considerazione del ruolo che la Cappella Musicale Pontificia ha avuto storicamente in questo cambio di estetica, ci conduce necessariamente a riflettere sulla Riforma Liturgica del Concilio di Trento e su quanto questo Concilio e la sua applicazione ha richiesto alla musica destinata alla Liturgia[22]. In sintesi, l'attenzione al testo e la richiesta di emendare ciò che fosse "lascivo e impuro"[23] scaturiva dall'istanza conciliare di riportare la musica destinata alla Liturgia alla sua funzione primaria, quella di dare forma sonora ad un testo, compiendo attraverso questo processo una "esegesi" del medesimo. Questo è ciò che esattamente fece il Canto Gregoriano. Infatti, attraverso la sua grammatica (i modi, i toni…), in quel preciso momento storico ha "spiegato" la Rivelazione, ha fatto "esegesi" della Parola di Dio. Lo stesso processo è stato compiuto dalla Polifonia rinascimentale, in un'altra estetica rispetto a quella del Canto Gregoriano. Attraverso la sua grammatica, più evoluta rispetto alla monodia, essa ha nuovamente dato forma sonora ad un testo spiegando, a suo modo, la Rivelazione[24].

Solo in questa prospettiva possiamo collocare rettamente la produzione natalizia del Rinascimento, la quale oggi, forse, risulta essere leggermente lontana da ciò che noi ci aspetteremmo musicalmente circa il Natale. Infatti, il clima natalizio a cui il barocco compiuto e la successiva produzione musicale ci ha abituati non si trova ancora nella musica rinascimentale, dove invece la preoccupazione primaria sembra essere quella di una collocazione "teologica" dell'Incarnazione in relazione a tutta la vita di Gesù. In quella temperie culturale insieme al Natale risuonava intrinsecamente anche la Pasqua, compimento dell'Incarnazione, e nell'insieme si percepiva sullo sfondo, quasi come un "retrogusto", la passione e morte di Gesù. È esattamente come nell'antica iconografia, in cui si rappresentava la Natività con il bambino deposto in una mangiatoia a forma di sarcofago, per dire chiaramente che quel neonato dovrà morire per la nostra salvezza[25]. In questa prospettiva teologica il mottetto *Dies sanctificatus* di Giovanni Pierluigi da Palestrina è emblematico. Vi troviamo, infatti, l'inserzione di un frammento testuale tipicamente pasquale, "Haec dies quam fecit Dominus", e la sezione finale con le note annerite sul testo "Exsultemus, et laetemur in ea", la quale – se si realizza con la pertinenza dei *colores minores* indicati – obbliga ad una estrema leggerezza che sembra non essere "conclusiva" del mottetto, ma rimandare ad un suo compimento nel giorno di Pasqua[26].

Lo studio dei manoscritti e delle stampe antiche, con la preoccupazione di tradurne in suono pertinente la specifica grafia, impone necessariamente una vocalità particolare, che permetta le agilità e le raffinatezze richieste dalla stessa grafia musicale. Tale vocalità è confermata ulteriormente dalla caratteristica acustica dello spazio architettonico della Cappella Sistina, che richiede un preciso suono, molto controllato, ma insieme ricco di sfumature e colori, esattamente come gli affreschi michelangioleschi, un suono che si allontana decisamente da quello con il quale la Cappella Musicale Pontificia si era identificata in tempi più recenti, nell'ingenua illusione di essere l'erede di una "antica scuola". Dopo alcuni anni di lavoro intenso con la Cappella Musicale Pontificia, mi pare di poter affermare che solo uno studio sistematico e una capillare ricerca permettono un serio approfondimento e guidano verso l'intelligente e necessaria sperimentazione. Tale metodo di lavoro abilita agli imprescindibili cambiamenti, frutto del confronto e dell'onestà intellettuale e, soprattutto, salva da approcci ideologici che, sul lungo periodo, conducono alla sterile autoreferenzialità e alla lenta trasformazione della professionalità in incallito e superficiale dilettantismo.

Tutta la musica presente in questo album è stata storicamente composta per le Celebrazioni Papali e continua oggi, anche dopo la Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II, ad esserne parte con l'attenta preoccupazione di precisa "pertinenza celebrativa". L'incisione di un repertorio qualificato come "musica antica" non è compiere un'operazione archeologica, o nostalgica, o anche semplicemente culturale. L'operazione risponde alla volontà di restituire un segno sonoro "antico" e dunque "prezioso", capace di resistere in modo fecondo alla storia e continuare così ad essere attuale, "vivo". Ciò ha imposto, negli inni dei Vespri di Avvento (*Conditor alme siderum*) e di Natale (*Christe, Redemptor omnium*), per quanto compete il Canto Gregoriano, l'uso dei testi e delle melodie presenti nel *Liber hymnarius* di Solesmes[27] (1983) – in luogo del *Graduale Mediceo*[28] o del *Liber usualis*[29] o di quanto riportato negli stessi manoscritti – libro che ci ha consegnato la Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II, restituendoci, attraverso il serio e professionale studio dei monaci solesmensi, testi e melodie "antiche", purificate da tante "incrostazioni" storiche[30].

L'opportunità e la fortuna di lavorare costantemente per la Liturgia, e in questa di essere sfidati quotidianamente dalla grande Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II, lentamente ci conduce "oltre" i necessari e imprescindibili studi scientifici, verso il punto di arrivo della seria professionalità nella pratica della musica "antica" scritta per la Liturgia. Ci impone anche, con tutti i limiti e le contingenze, attraverso l'immenso patrimonio culturale della Chiesa, lo sforzo di incontrare il più possibile l'uomo di oggi – non quello del Rinascimento – per offrirgli l'opportunità di andare "oltre" la contingenza, "oltre" lo spazio e il tempo e, forse, ritrovare una parte di sé stesso.

Massimo Palombella
dal Vaticano, 29 giugno 2017
(Solennità dei Santi Pietro e Paolo)

[***] Questa scelta, se da un lato assicura una sperimentata, storica e unica "pertinenza estetica", dall'atro ha l'inconveniente, per una registrazione, di una serie di rumori, di "scricchiolii" prodotti inevitabilmente dal legno antico presente nella cantoria della Cappella Sistina.

THE WRITTEN TEXT, ITS TRANSFORMATION INTO SOUND AND ITS INTERPRETATION

The music collections of the Vatican Library (Biblioteca Apostolica Vaticana) are among the largest and most significant in the world, and have since the late 18th century been an essential resource for the study of music history and for musicological research. The finest polyphonic works of the Renaissance and Baroque periods, most of which are to be found in the Cappella Sistina and Cappella Giulia collections, have long been studied by scholars from around the world, but have become even more popular since they were transferred from the Sistine Chapel and St Peter's to the Vatican Library itself (the Cappella Giulia material was moved in the 1930s and 1940s, the Sistine Chapel material a few decades earlier), when new indices and catalogues made them more easily accessible[1].

The director of the Sistine Chapel Choir is in the fortunate position of having access to all the music resources of the Vatican Library. With that good fortune, however, comes a two-fold responsibility: firstly, that of rescuing long-forgotten works from neglect; and secondly, that of trying out performance practices that translate the notes on the page into patterns of sound, by comparing manuscripts and early print editions, and using all the studies and other information available to us today.

Given the immense quantity of material housed in the Library, any search of it has to be narrowed down. For this album, for which our primary source was the Vatican Library's Sistine Chapel collection, we decided to focus on the liturgical period of Advent and Christmas, further refining our search by consulting the various sources that describe papal celebrations over the centuries and the use of music therein[2]. As a final search criterion, we looked at the frequency with which different works were performed as part of these papal celebrations.

Our choice of music, therefore, begins with the plainchant introit for the third Sunday in Advent, *Gaudete in Domino*[3]. Moving on through the Middle Ages, we come to Perotinus's delightful setting of *Beata viscera*[4], and then to two eminent 15th-century members of the Sistine Chapel Choir, Guillaume Dufay[*5] and Josquin Desprez[**6], from whom we hear, respectively, the unpublished (in its complete version) Advent Vespers hymn *Conditor alme siderum*[7] and the motet *Missus est Gabriel*[8]. From here we travel into the 16th century with Palestrina's two-section Advent motet *Canite tuba*[9], and into our Christmas celebrations with Nanino's charming and complex motet in two sections *Hodie nobis caelorum Rex*[10] and Palestrina's imposing motet for two choirs *Hodie Christus natus est*[11]. Our musical path leads on to a pair of remarkable motets in two sections – Mouton's *Quaeramus cum pastoribus*[12] and Victoria's *Quem vidistis, pastores?*[13] – Palestrina's unpredictable *Dies sanctificatus*[14], the unpublished (in its revised critical version)[15] and enigmatic *Nasceris, alme puer* by Gregorio Allegri, which sets a complex text (1638) by Maffeo Barberini (Pope Urban VIII)[16], and Marenzio's Christmas Vespers hymn *Christe, Redemptor omnium*[17]. Moving towards Epiphany, we encounter Victoria's well-known setting of *O magnum mysterium*, a work we could not fail to include here[18], then the motet in two sections *Magi veniunt ab oriente* by Jacob Clemens non Papa[19] and finally the grand architecture of Palestrina's offertory *Reges Tharsis*[20]. In the liturgical calendar, Christmas officially ends on 2 February with the Feast of the Presentation of our Lord (Candlemas), represented here by another beautiful offertory setting by Palestrina, *Diffusa est gratia*[21].

What links all the music on this album is its inclusion in a new critical edition based on manuscripts or early editions held in the Vatican Library. The detailed work involved in analyzing these Renaissance scores enabled us to study the use of "color minor" (an aspect of early music notation, the performance of which called for virtuosic levels of agility from certain sections of the choir) and to define the implicit *tactus* (beat, or pulse) indicated by the composer and to establish as accurately as possible the correct relationship between proportions in these motets. In our search for ever greater aesthetic authenticity, when we made the recording, our choristers sang the plainchant introit *Gaudete in Domino*, the works by Dufay and Josquin, and Palestrina's *Dies sanctificatus* from the choir gallery of the Sistine Chapel, which is where the choir would have stood all those centuries ago, and two falsettists replaced boy sopranos on the uppermost line, or *cantus*, in line with tried and tested historic

* Dufay was a member of the papal chapel from 1428 to August 1433, when Pope Eugene IV and the papal household went into exile in Florence after an uprising in Rome led to the establishment of a republican government sympathetic to the reformers of the Council of Basel.

** Josquin was a member of the papal chapel between 1489 and 1495. He left his mark there in the form of a signature scratched on the wall of the Sistine Chapel choir gallery.

performance practice[***]. For the rest of the recording, the choir stood in front of the altar.

A comparison between the works of the 15th and 16th centuries, and a consideration of the role that the Sistine Chapel Choir played historically in this change of aesthetic, led us to reflect on the liturgical reforms of the Council of Trent and on what they demanded of music written for the liturgy[22]. In brief, the Council ultimately ordained that liturgical music should return to its primary function – that of giving musical form to a text in order to help convey its meaning, and that anything "lascivious and impure" should be banished[23]. The purpose of plainchant had been precisely that of creating a more intense experience of the text – through its grammar (modes, tones, and so on), it "explained", in its day, God's revelation, and enhanced the intelligibility of His Word. The same process was carried out by Renaissance polyphony, simply in a different aesthetic. Through its own grammar, more evolved than that of monody, it again gave musical form to a text and in its own way explained the Word of God[24].

We need this perspective in order to understand Renaissance Christmas music, which may seem to us today somewhat different from the kind of works we expect to hear at this season. In fact, the musical Christmas atmosphere to which works of the late Baroque onwards have accustomed us is not to be found in Renaissance output, where the main concern seems instead to be that of a theological positioning of the Incarnation in relation to the rest of the life of Christ. In that cultural climate, Christmas was inextricably linked with Easter, the completion of the Incarnation, and generally – almost as a kind of "aftertaste" – the Passion and death of Christ are perceptible in the background. This is echoed in the iconography of the day, where portrayals of the Nativity depict the Christ Child lying in a manger in the shape of a sarcophagus, underlining the message that this newborn would one day have to die for our salvation[25]. Palestrina's motet *Dies sanctificatus* is representative of this theological context, with its Easter-related textual fragment – "Haec dies quam fecit Dominus" (This is the day which the Lord hath made) – and a final section with blackened notes on the words "Exsultemus, et laetemur in ea" (Let us be glad and rejoice therein). This section – if it is performed with the "color minor" notation indicated – requires an extreme lightness, which seems to give a less than conclusive feel to the motet and looks ahead instead to the fulfilment of the Incarnation on Easter Sunday[26].

The study of manuscripts and early printed copies, with a view to translating their notation into sound, calls for a particular form of singing, one that expresses all the agility and refinements inherent in the writing. This vocal style is also called for by the characteristic acoustic of the Sistine Chapel, which requires a sound of precision and control, yet still rich in nuance and colour, just like Michelangelo's frescoes (a sound very different from that with which the Choir had become associated until relatively recently, having developed a style that was mistakenly thought to be the legacy of an "ancient school"). After a number of years of intensive work with the Choir, I think I can state that real understanding of the music of the past and the experiments in performance practice that go with this can only come from serious research and systematic study of the works in question. This way of working – with intellectual honesty – has enabled us to make the changes that were needed, and saved us from ideological approaches that, in the long term, lead to sterile self-referentiality and a gradual transformation of professionalism into superficial dilettantism.

All the music on this album was composed to be sung during papal celebrations and, even after the reforms of the Second Vatican Council, remains part of them, though there is now more consideration of their liturgical relevance. Recording a repertoire labelled "early music" is not some kind of archaeological operation, nor is it an exercise in nostalgia, or even simply a cultural decision. It is a response to a desire to revive an ancient and therefore precious sound, one that has survived and borne fruit over the centuries, and so remains pertinent and "alive". This is why, when it came to the plainchant of the Vespers hymns of Advent (*Conditor alme siderum*) and Christmas (*Christe, Redemptor omnium*), rather than using the *Graduale Mediceo*[28] or the *Liber usualis*[29], or the manuscripts themselves, we chose to use the texts and melodies included in the *Liber hymnarius* of Solesmes (1983)[27] – the official hymnal revised in accord with the reforms of Vatican II, which, thanks to the scholarly efforts of the monks of the Abbey of Solesmes, has restored both words and music to us in their early forms, stripped of the incrustations they have acquired over the centuries[30].

The opportunity of working in the constant service of the liturgy, and the daily challenges posed by the Catholic Church's last great liturgical reform, that of Vatican II, are gradually steering us beyond academic study towards the professional performance of early sacred music. We are also called on, whatever limits and contingencies may be imposed on us, to use the Church's immense cultural heritage to speak to the people of today's world – not of the Renaissance – and offer them the chance to go beyond these limits and contingencies, beyond space and time and, perhaps, rediscover a part of themselves.

Massimo Palombella

The Vatican, 29 June 2017

(Feast of Saints Peter and Paul)

Translation: Susannah Howe

[***] This decision, while ensuring a unique level of historical authenticity, also meant that we had to deal with the problem of the creaking noises produced by the centuries-old wood in the choir gallery.

TEXT, KLANGGESTALT UND INTERPRETATION

Die historischen Bestände in der Musikabteilung der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek – eine der weltweit wichtigsten und bedeutendsten Sammlungen ihrer Art – bieten der Musikwissenschaft seit Mitte des 19. Jahrhunderts einen unschätzbaren Quell an Forschungsmaterial. Die kostbaren Dokumente polyphoner Musik aus der Zeit von Humanismus, Renaissance und Barock, die aktuell überwiegend in den Sammlungen Cappella Sistina und Cappella Giulia aufbewahrt werden, waren und sind bis heute Gegenstand vieler Expertenstudien aus aller Welt, insbesondere seit der Übersiedelung aus den Kantorei-Archiven in die Vatikanische Apostolische Bibliothek. (Die Bestände der Cappella Giulia wurden in den 1930er und 1940er Jahren überstellt, die der Cappella Sistina einige Jahrzehnte früher.) Erst die anschließende Katalogisierung und Verschlagwortung machte einen systematischen Zugang zu diesem reichen Erbe überhaupt möglich[1].

Der Musikalische Leiter des Päpstlichen Chors der Sixtinischen Kapelle genießt das Privileg uneingeschränkten Zugangs zu den gesamten Bibliotheksbeständen und hat damit eine doppelte kulturelle Pflicht zu erfüllen: erstens die Wiederbelebung in Vergessenheit geratener Werke und zweitens die Entwicklung einer Aufführungspraxis, die sich anhand der historischen Drucke und Manuskripte sowie auf wissenschaftlicher Basis und unter Zuhilfenahme aller heute verfügbaren Mittel darum bemüht, die »graphischen Zeichen« authentisch in »klingende« zu übersetzen.

Eine systematische Auswertung der gewaltigen Menge musikalischen Archivmaterials ist nur unter sinnvoller Anwendung spezifischer Suchkriterien möglich. Das vorliegende Album präsentiert eine Auswahl an Werken für die Advents- und Weihnachtszeit unter besonderer Berücksichtigung einiger Quellen, die sich der Geschichte der päpstlichen Messe und ihrer musikalischen Praxis widmen[2].

Bei der Auswahl des Repertoires sind wir wie folgt vorgegangen: Die Werke stammen aus der Sammlung Cappella Sistina in der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek, gesucht wurde nach Musiken für die Advents- und Weihnachtszeit; anschließend wurden die Funde nach der Häufigkeit ihrer Darbietung in der päpstlichen Messe priorisiert.

Zu guter Letzt wurden die Stücke in eine historisch/liturgisch-chronologische Reihenfolge gebracht. Wir beginnen mit einem Gregorianischen Choral, dem Introitus für den dritten Adventssonntag *Gaudete in Domino*[3], anschließend begeben wir uns mit Perotins faszinierend archaischem *Beata viscera*[4] ins Mittelalter. Die beiden folgenden Werke stammen von zwei berühmten Kantoren des Päpstlichen Chors der Sixtinischen Kapelle aus dem 15. Jahrhundert: Guillaume Dufay[*5] und Josquin Desprez[**6]; wir singen den bislang in ungekürzter Fassung unveröffentlichten Hymnus zur Adventsvesper *Conditor alme siderum*[7] sowie die Motette *Missus est Gabriel*[8]. Mit Giovanni Pierluigi da Palestrinas zweiteiliger Adventsmotette *Canite tuba*[9] gelangen wir ins 16. Jahrhundert; es folgen zwei Motetten für die Weihnachtstage: Giovanni Maria Naninos faszinierend komplexes zweiteiliges *Hodie nobis caelorum Rex*[10] und Palestrinas eindrucksvolles doppelchöriges *Hodie Christus natus est*[11]. Die nächsten Stationen auf unserer Reise sind Jean Moutons gefällige zweiteilige »weihnachtliche« Motette *Quaeramus cum pastoribus*[12], Tomás Luis de Victorias wunderbare, bemerkenswerte und ebenfalls zweiteilige Motette *Quem vidistis, pastores?*[13], Palestrinas spannende und immer wieder anmutige Motette *Dies sanctificatus*[14], Gregorio Allegris in der kritischen Edition[15] bislang unveröffentlichtes »mysteriöses« *Nasceris, alme puer* auf einen anspruchsvollen Text von Maffeo Barberini, dem späteren Papst Urban VIII.[16], aus dem Jahr 1638 sowie Luca Marenzios Hymnus zur Weihnachtsvesper *Christe, Redemptor omnium*[17]. Auf dem Weg gen Epiphanias darf Victorias berühmtes *O magnum mysterium*[18] nicht fehlen. Das Dreikönigsfest selbst würdigen wir mit Jacob Clemens non Papas zweiteiliger Motette *Magi veniunt ab oriente*[19] und Palestrinas groß angelegtem Offertorium *Reges Tharsis*[20]. Der Weihnachtskreis endet formal am 2. Februar mit dem Fest der Darstellung des Herrn im Tempel (volkst. Mariä Lichtmess), und so schließen wir mit Palestrinas wunderbar filigranem Offertorium *Diffusa est gratia*[21].

Für alle diese Werke ist die Veröffentlichung einer kritischen Edition auf Grundlage der in der Vatikanischen Apostolischen Bibliothek vorliegenden historischen Handschriften und Drucke geplant. Im Rahmen unserer diesbezüglichen Forschungen ist es uns gelungen, sämtliche *colores minores* (semikolorierte Noten) zu identifizieren. Unsere Interpretation stellt natürlich nur eine von vielen plausiblen Lesarten dar; in jedem Fall aber stehen die Sänger vor teils hochvirtuosen Herausforderungen, zumal die Notenschrift der Renaissance grundsätzlich klar vermittelt, welchen *tactus* und welche Proportionen der Komponist intendierte. Im Bemühen um ästhetische Authentizität haben wir den Gregorianischen Choral *Gaudete in Domino*, die Werke aus dem 15. Jahrhundert von Dufay und Desprez sowie Palestrinas Motette *Dies sanctificatus* von der Sängerkanzel der Sixtinischen Kapelle aus gesungen, wo der Chor zur damaligen Zeit üblicherweise platziert war;

* Päpstlicher Kantor von 1428 bis August 1433, als Papst Eugen IV. seinen Amtssitz nach Florenz verlegte; Grund hierfür war ein Aufstand in Rom, in dessen Zuge sich die Republik mit den Reformen des Konzils von Basel solidarisierte.

** Stand 1489–1495 im Dienst der Päpstlichen Kapelle; eine Inschrift an der Mauer der Sängerkanzel der Sixtinischen Kapelle belegt seinen dortigen Aufenthalt.

entsprechend der »alten«[***] Aufführungspraxis wird der *cantus* hierbei nicht von Knaben, sondern von zwei Falsettisten übernommen. Bei allen anderen Stücken stand der Chor vor dem Altar der Sixtinischen Kapelle.

Die vergleichende Analyse der Werke aus dem 15. und 16. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung des Päpstlichen Chors der Sixtinischen Kapelle für den Stilwandel der damaligen Zeit konfrontiert den Betrachter unweigerlich mit dem Thema der Liturgiereform des Konzils von Trient und den daraus resultierenden Richtlinien für liturgische Kompositionen[22]. Kurz gesagt: Die Aufmerksamkeit sollte dem Text gelten und alles »Wollüstige, Unreine«[23] ausgemerzt werden, um die liturgische Musik zu ihren Wurzeln und ihrem ursprünglichen Zweck als klingende Exegese zurückzuführen. Eben diesem Ideal war der Gregorianische Choral verpflichtet: mittels seiner grammatischen Elemente (Modi, Skalen usw.) im damaligen gesellschaftlichen Kontext das Wort Gottes »auszulegen«, die Offenbarung zu »erklären«. Die polyphone Renaissancemusik verfolgte dasselbe Ziel, wenn auch nach anderen ästhetischen Prinzipien. Auch sie wollte den Text mittels der ihr eigenen – sehr viel höher entwickelten – grammatischen Elemente klanglich ausdeuten, ihn klingend »offenbaren«[24].

Nur mit diesem Hintergrundwissen können wir die Weihnachtsmusiken der Renaissance, die für moderne Ohren vergleichsweise »unweihnachtlich« wirken, heute angemessen würdigen. Die Weihnachtsstimmung, wie wir sie aus dem Barock und späteren Epochen kennen und schätzen, ist in den Werken der Renaissance so noch nicht zu finden; dort liegt das Hauptaugenmerk vielmehr auf einer »theologischen« Kontemplation der Geburt Jesu im Kontext seines gesamten Erdendaseins. In der Weihnachtsatmosphäre der damaligen Kultur schwingt das Osterfest, an dem sich die Menschwerdung Jesu vollendet, stets mit, wobei als gewisser »Beigeschmack« Anspielungen auf die Passion und den Kreuzestod hörbar werden. Ebenso in der damaligen Ikonographie: Oft wird die Weihnachtskrippe als Sarkophag dargestellt – ein Hinweis darauf, dass der neugeborene Knabe zu unserem Heil sterben wird[25]. Dieser theologische Ansatz kommt in Palestrinas Motette *Dies sanctificatus* beispielhaft zum Tragen: Zum einen hat der Komponist hier das für die Osterzeit typische Textfragment »Haec dies quam fecit Dominus« eingeflochten, zum anderen verlangt der Schluss in geschwärzten Noten auf die Worte »Exsultemus, et laetemur in ea« bei entsprechender Ausführung der *colores minores* eine erstaunlich beschwingte Interpretation, die weniger abschließenden Charakter hat als vielmehr auf eine spätere Vollendung an Ostern zu verweisen scheint[26].

Das Studium der historischen Handschriften und Drucke mit dem Ziel, die graphischen Zeichen adäquat in Klang zu übersetzen, setzt einschlägige gesangstechnische Kenntnisse voraus, um die im Notentext verlangte Beweglichkeit und Raffinesse entsprechend umzusetzen. Diese Gesangstechnik ist auf die besondere Akustik der Sixtinischen Kapelle als architektonischem Raum abgestimmt, der einen präzisen, hochkontrollierten Klang verlangt, so farben- und facettenreich wie Michelangelos Fresken – und damit deutlich von dem Ideal entfernt, nach dem der Päpstliche Chor der Sixtinischen Kapelle in jüngerer Zeit strebte, in der irrigen Annahme, er sei Erbe einer »alten Schule«. Nach mehreren Jahren intensiver Arbeit mit dem päpstlichen Sängerchor sehe ich mich in meiner Annahme bestätigt, dass das systematische Quellenstudium und die detaillierte Recherche unabdingbare Voraussetzungen sind, um zum Kern dieser Musik vorzudringen und die daraus resultierenden Klangexperimente sinnvoll zu realisieren. Allein diese Methode ermöglicht uns den zwingend notwendigen stilistischen Wandel, der uns als Ergebnis schonungsloser intellektueller Auseinandersetzung vor allem ideologischen Dünkel bewahrt, damit eine auf Dauer unweigerlich sterile Selbstbezogenheit nicht den Verfall der Professionalität zu oberflächlichem Dilettantismus nach sich zieht.

Alle Werke dieses Albums wurden für den Gebrauch in der päpstlichen Messe komponiert und erklingen dort bis heute – nach der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils – im Bestreben, sie dauerhaft als festen Bestandteil der Messe zu erhalten. Unser Ziel bei Aufnahmen »Alter Musik« wie dieser liegt nicht in der reinen Dokumentation archäologischer, nostalgischer oder kulturhistorischer Projekte. Unser Wunsch ist vielmehr, Beispiele »kostbarer« und »alter« Klangkunst zu präsentieren, die den Lauf der Jahrhunderte auf wunderbare Weise überdauert haben und bis heute »aktuell« und »lebendig« sind. In diesem Sinne haben wir uns bei den Vespern zum Advent (*Conditor alme siderum*) und den Weihnachtstagen (*Christe, Redemptor omnium*) sowie dem Gregorianischen Choral anstelle des *Graduale Mediceo*[28], des *Liber usualis*[29] oder der jeweiligen Manuskripte an den Texten und Melodien des *Liber hymnarius* der Abtei Solesmes[27] (1983) orientiert – dem Referenzwerk, in dem die dortigen Mönche im Zuge der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils mittels intensiver Forschungsarbeit die »alten« Texte und Melodien umfassend von historischen »Ablagerungen« befreit und sorgsam restauriert haben[30].

Das glückliche Amt, im Dienste der Liturgie tätig und dabei kontinuierlich mit der Umsetzung der letzten großen Liturgiereform der katholischen Kirche – der des Zweiten Vatikanischen Konzils – betraut zu sein, führt uns schließlich »jenseits« der so wichtigen und bedeutsamen Forschungsarbeit zu einer kunstgerechten sanglichen Praxis der »alten« liturgischen Werke. Unser pflichtschuldiges Streben gilt hierbei dem Ziel, mit dem überaus reichen kulturellen Erbe der Kirche den Menschen von heute – nicht den der Renaissance – zu erreichen und ihm Wege und Möglichkeiten aufzuzeigen, über den Augenblick, über Raum und Zeit hinaus zu blicken und hierbei vielleicht eine neue Seite seiner selbst zu entdecken.

Massimo Palombella
Vatikan, 29. Juni 2017
(Hochfest der Apostel Petrus und Paulus)
Übersetzung: Geertje Lenkeit

[***] Diese Entscheidung im Sinne einer größtmöglichen »ästhetischen Authentizität« hat den Nachteil, dass in der Aufnahme unvermeidlich immer wieder das »Knarzen« der alten Holzdielen der Sängerkanzel hörbar ist.

LE TEXTE, SA FORME SONORE ET SON INTERPRÉTATION

Le fonds de musique ancienne de la Bibliothèque apostolique du Vatican, parmi les plus importants du monde, a représenté une source de référence incontournable pour la recherche musicologique à partir de la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. Les trésors polyphoniques de la Renaissance et de l'âge baroque, conservés principalement dans les collections Cappella Sistina et Cappella Giulia, sont étudiés par des chercheurs du monde entier, notamment depuis qu'ils ont été transférés des deux institutions chorales à la Bibliothèque du Vatican (dans les années 1930–1940 pour la collection de la Cappella Giulia, quelques dizaines d'années auparavant pour celle de la chapelle Sixtine). À l'époque de ce transfert ont été revus et complétés des index auxquels se sont ajoutés plus tard des catalogues modernes qui permettent de consulter ce patrimoine précieux[1].

Le directeur musical du chœur de la chapelle Sixtine a la chance d'avoir accès au fonds de la Bibliothèque. Ce qui le met devant une double responsabilité : redonner vie à des œuvres tombées dans l'oubli ; proposer, en confrontant les manuscrits et les anciennes éditions, et grâce à la musicologie moderne, une interprétation pertinente de ces œuvres.

On ne peut exploiter l'immense quantité de partitions sans définir un critère de recherche. Pour ce disque, l'Avent et Noël ont été notre critère, que l'on a ensuite « affiné » en consultant diverses sources qui décrivent les fêtes papales et leurs usages d'un point de vue musical[2].

Après avoir identifié le répertoire musical, nous avons opté pour un ordre chronologico-liturgique. Partant du chant grégorien avec l'Introït du troisième dimanche de l'Avent, *Gaudete in Domino*[3], notre programme traverse le Moyen Âge avec l'archaïque et fascinant *Beata viscera* de Pérotin[4] pour arriver à deux éminents chantres de la chapelle Sixtine au XV[e] siècle, Guillaume Dufay[*5] et Josquin Desprez[**6], dont on entend l'hymne des vêpres de l'Avent *Conditor alme siderum*[7], inédit dans sa version intégrale, et le motet *Missus est Gabriel*[8]. On entre dans le XVI[e] siècle avec le motet de l'Avent bipartite *Canite tuba* de Palestrina[9], puis dans le temps de Noël avec le superbe et complexe motet bipartite *Hodie nobis caelorum Rex* de Giovanni Maria Nanino[10] et l'imposant motet à double chœur *Hodie Christus natus est* de Palestrina[11]. Notre chemin continue avec le plaisant motet de Noël bipartite *Quaeramus cum pastoribus* de Jean Mouton[12], le magnifique et surprenant motet bipartite *Quem vidistis, pastores?* de Tomás Luis de Victoria[13], l'intéressant et inattendu motet *Dies sanctificatus* de Palestrina[14], le « mystérieux », et inédit dans l'édition critique[15], *Nasceris alme puer* de Gregorio Allegri, sur un texte complexe (1638) de Maffeo Barberini, futur pape Urbain VIII[16], et l'hymne des vêpres de Noël *Christe redemptor omnium* de Luca Marenzio[17]. On progresse ensuite vers l'Épiphanie avec le célébrissime et incontournable *O magnum mysterium* de Victoria[18], puis elle arrive avec le motet bipartite *Magi veniunt ab oriente* de Clemens non Papa[19] et la grande architecture de l'offertoire *Reges Tharsis* de Palestrina[20]. La liturgie de Noël s'achève le 2 février avec la fête de la Présentation au Temple à laquelle renvoie le magnifique et raffiné offertoire *Diffusa est gratia* de Palestrina[21].

Ce qui rassemble les morceaux de ce disque, c'est l'intention de présenter une exécution fondée soit sur le manuscrit original, soit sur l'édition ancienne conservée à la Bibliothèque du Vatican. Un travail attentif a permis d'identifier toutes les *colores minores* et d'en offrir une interprétation qui a demandé parfois de la virtuosité à certains pupitres du chœur ; ce travail a aussi permis de définir le *tactus* de chaque partition et de respecter au mieux les proportions. Afin d'obtenir la plus grande cohérence artistique possible, l'Introït en chant grégorien *Gaudete in Domino*, les œuvres du XV[e] siècle de Dufay et Josquin, et le motet *Dies sanctificatus* de Palestrina ont été enregistrés depuis la tribune de la chapelle Sixtine, lieu historique du chœur pontifical, en faisant appel à deux falsettistes à la place d'enfants pour la partie de cantus, conformément à une pratique ancienne[***]. Pour le reste de l'enregistrement, les chanteurs ont été placés devant l'autel de la chapelle Sixtine.

En confrontant les œuvres du XV[e] et du XVI[e] siècle et en considérant le rôle que la chapelle pontificale a eu dans le changement d'esthétique d'un siècle à l'autre, on est forcément amené à réfléchir sur la réforme liturgique du concile de Trente et sur ce que celui-ci a requis de la musique liturgique[22]. Pour résumer, l'exigence formulée par le concile de rendre le texte intelligible et de modifier ce qui serait « lascif et impur »[23] provenait d'une volonté de ramener la musique liturgique à sa fonction première, celle de donner une forme sonore à un texte et d'en offrir une « exégèse ». C'est exactement ce que faisait le chant grégorien. Avec sa propre grammaire (les modes, les

[*] Dufay fut chantre pontifical de 1428 à août 1433, moment où le pape Eugène IV et la cour pontificale allèrent s'installer à Florence à cause d'une révolte qui déboucha sur la constitution à Rome d'une république proche du mouvement réformateur du concile de Bâle.

[**] Josquin fut au service de la chapelle pontificale de 1489 à environ 1495. On a une trace de sa présence à Rome sur la tribune de la chapelle Sixtine, où est gravée sa signature.

[***] Ce choix, s'il garantit une cohérence esthétique et historique, a l'inconvénient inévitable d'accompagner l'enregistrement de « craquements » à cause de la présence de bois ancien dans la tribune de la chapelle Sixtine.

tons…), il « expliquait » à ses contemporains la révélation, il livrait une exégèse de la parole divine. La polyphonie de la Renaissance a fait la même chose : avec un matériau plus évolué que ne l'était la simple monodie, elle a donné une nouvelle forme sonore au texte, expliquant à sa manière la révélation[24].

C'est seulement dans cette perspective que nous pouvons situer correctement le répertoire de Noël de la Renaissance, lequel peut s'avérer aujourd'hui assez loin de ce que nous attendrions d'une musique de la Nativité. En effet, le climat de Noël auquel nous ont habitués les musiques baroque et postérieure est absent des œuvres de la Renaissance, où la principale préoccupation semble être de mettre toute la vie de Jésus en relation avec le concept théologique de l'Incarnation. Dans ce contexte particulier résonnait intrinsèquement Pâques, c'est-à-dire l'accomplissement de l'Incarnation, en même temps que Noël – on percevait en arrière-plan la Passion et la mort de Jésus. C'est exactement comme dans l'iconographie de la Nativité où l'enfant Jésus est représenté dans une crèche en forme de sarcophage pour signifier clairement que ce nouveau-né devra mourir pour nous sauver[25]. Le motet *Dies sanctificatus* de Palestrina est emblématique de cette perspective théologique. Il se termine en effet sur une citation de la liturgie pascale, « Haec dies quam fecit Dominus » (« Voici le jour que le Seigneur a fait ») / « Exsultemus, et laetemur in ea » (« Que nous y soyons pleins d'allégresse et de joie »), cette dernière partie – exécutée avec une correcte interprétation des *colores minores* – ne semblant pas conclure, par son extrême légèreté, mais renvoyer à l'accomplissement du jour de Pâques[26].

En étudiant les manuscrits et les anciennes éditions, on constate qu'une vocalité particulière est nécessaire pour pouvoir rendre la légèreté et les raffinements de l'écriture musicale. Cette vocalité est d'autant plus indispensable que l'acoustique de la chapelle Sixtine requiert un son précis, parfaitement contrôlé, mais en même temps riche en couleurs et en nuances, comme les fresques de Michel-Ange, un son qui se démarque franchement de celui cultivé à une époque récente par le chœur pontifical qui s'imaginait ainsi perpétuer une « tradition ancienne ». Après plusieurs années de travail intense avec ce chœur, je crois pouvoir affirmer que seules de vastes recherches et une étude systématique permettent un approfondissement sérieux et débouchent sur une expérimentation intelligente et nécessaire. En procédant ainsi, on a la garantie de pouvoir faire les changements indispensables, et surtout d'éviter le piège d'une approche idéologique qui à la longue aboutit à un autocentrisme stérile et à un dilettantisme superficiel.

Toutes les œuvres de ce disque ont été écrites pour des fêtes papales et continuent aujourd'hui de faire partie de ce répertoire, même après la réforme liturgique de Vatican II. Enregistrer de la « musique ancienne » n'est pas une opération archéologique, ou nostalgique, ni même simplement culturelle. Cela répond à la volonté

de restituer des sonorités du passé, donc précieuses, capables de résister à l'épreuve du temps et de continuer à être actuelles, « vivantes ». Ceci nous a poussés à utiliser dans les hymnes des vêpres de l'Avent (*Conditor alme siderum*) et de Noël (*Christe redemptor omnium*), pour ce qui relève du chant grégorien, des textes et des mélodies de l'hymnaire de Solesmes (1983)[27] – au lieu du *Graduale Medieceo*[28] ou du *Liber usualis*[29], ou de ce qui est indiqué dans les manuscrits –, livre porté par la réforme liturgique de Vatican II qui propose, grâce aux études approfondies des moines de Solesmes, un répertoire liturgique débarrassé de nombreuses impuretés accumulées au cours des siècles[30].

La chance de pouvoir travailler constamment pour la liturgie, et ce faisant d'être défié quotidiennement par la dernière grande réforme liturgique catholique, Vatican II, nous amène lentement au-delà des indispensables études scientifiques vers le but d'une pratique sérieuse de la musique ancienne écrite pour la liturgie. Elle nous oblige aussi, malgré tous les obstacles, à faire l'effort d'aller le plus possible à la rencontre de l'homme d'aujourd'hui – et non de la Renaissance – à travers l'immense patrimoine culturel de l'Église, afin de lui offrir la possibilité de dépasser les contingences, l'espace et le temps, et peut-être de retrouver une partie de soi-même.

Massimo Palombella
au Vatican, le 29 juin 2017
(Solennité des saints Pierre et Paul)
Traduction : Daniel Fesquet

[1] Esistevano già inventari per uso interno delle due Cappelle, ma non erano onnicomprensivi; quindi, prima Cesare Baronci, un archivista della Biblioteca Vaticana, successivamente Ernesto Boezi, maestro di cappella *pro tempore* della Cappella Giulia, posero mano e completarono, in un periodo coevo alle acquisizioni, due pregevoli *Indici* alfabetici per autori delle composizioni contenute, rispettivamente nel fondo Cappella Sistina e in quello della Cappella Giulia. Tali repertori non seguirono nella compilazione criteri e metodologie scientifiche, ma risultarono assai puntuali e idonei a soddisfare le esigenze di consultazione dei due fondi. Ispirati dal punto di vista metodologico alle più avanzate conquiste della bibliografia scientifica riferita al manoscritto e al libro antico sono stati invece i cataloghi pubblicati nel 1960 e nel 1971 dal musicologo spagnolo José M. Llorens, nella collana *Studi e testi* della Biblioteca Apostolica Vaticana, corredati da puntuali indici analitici (compositori, generi, forme etc.). Ben quattro quindi sono i repertori disponibili per i due fondi musicali, senza contare che già nel 1888 Franz Xaver Haberl, ancor prima che la collezione musicale Sistina giungesse ad arricchire la Biblioteca Apostolica Vaticana, aveva dato alle stampe il primo Catalogo moderno del fondo, apparso nei *Bausteine für Musikgeschichte*.

[2] Cf. Adami A., *Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Cappella Pontificia* (Roma, 1711); Fornari M., *Instruzione per gli officiali della Cappella Pontificia con diverse osservazioni contenute nei diarii de' puntatori dall'anno 1535 al 1736 […] Anno MDCCXXXVII […]* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina 639); Cancellieri F., *Descrizione delle funzioni che si celebrano nella Cappella Pontificia per la Settimana Santa* (Roma, 1789); Cancellieri F., *Descrizione de' Concistori pubblici e segreti e di tutto il cerimoniale per l'elezione di nuovi cardinali* (Roma, 1790); Cancellieri F., *Descrizione delle cappelle pontificie e cardinalizie nelle feste fisse di tutto l'anno* (Roma, 1790); Baini G., *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, (Roma, 1828); Fornari M.–G. Bracceschi, *Istruzioni per gli officiali della Cappella Pontificia con diverse osservazioni contenute nei diari de' puntatori dall'anno 1535 al 1736 […] Anno 1843, essendosi aggiunte molte cose occorrenti a seconda de' tempi di Matteo Fornari […]* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappella Sistina 642); Casimiri R., *I diari sistini, i primi 25 anni (1535–1559),* in *Note d'Archivio per la storia musicale,* 1, 1924; 3, 1926; 4, 1927; 9, 1932; 10, 1933; 11, 1934; 12, 1935; 13, 1936; 14, 1937; 15, 1938; 16, 1939; 17, 1940; Dykmans M., *L'œuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial papal de la première Renaissance* = Studi e Testi 293–294 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1980–1982), 2 voll.; Rostirolla G., *La musica nelle istituzioni musicali romane al tempo di Stradella, dal Diario n. 93 (1675) della Cappella Pontificia e dalle "Memorie dell'Anno Santo" (1675) di Ruggero Gaetano, con alcune precisazioni storiche sulla stagione di oratori a S. Giovanni dei Fiorentini,* in *Chigiana* 39, 1989, 575–831; Rostirolla G., *Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano*, in *Collectanea II, Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle* (Tagungsbericht Heidelberg, 1989) = Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta 4 (Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1994); Annibaldi C., *La Cappella Musicale Pontificia nel Seicento I. Da Urbano VII a Urbano VIII* = Rostirolla G. (ed), *Storia della Cappella Musicale Pontificia* IV, (Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, 2011); Kantner L.–A. Pachovsky, *La Cappella Musicale Pontificia nell'Ottocento* = Rostirolla G. (ed), *Storia della Cappella Musicale Pontificia* VI, (Hortus Musicus, Roma, 1998).

[3] *Graduale triplex* (Solesmes, 1979), 21–22.

[4] Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelf. 1099 Helmst. (Heinemann catalogue 1206) [W2], ff 155v–178. Per un approfondimento cf. Anderson G. A. (ed), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206): Critical commentary, translation of the texts and historical observations* (Institute of Mediaeval Music, Brooklyn, NY 1968). Codice fiorentino (1280–90), Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 29.1 [F], ff. 422r–v. Per un approfondimento cf. Baltzer R. A., *Le 'Magnus Liber Organi' de Notre-Dame de Paris, V: Les clausules à deux voix du manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29.1, fascicule V*, (Éditions de L'Oiseau-Lyre, Monaco, 1995). Il testo è attribuito a Philip the Chancellor. Per un approfondimento cf. Wright C., *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500–1550*, (Cambridge University Press, New York 1989), 294–299; Thurston E. (ed), *The Conductus Collections of MS Wolfenbüttel 1099. Part I* (A-R Edition, Inc., Madison, 1980), 38–39.

[5] cf. Planchart A. E., *Guillaume Du Fay*, in Grove Music Online).

[6] Andrea Adami riferiva: "Jacopo Pratense, detto Jusquin del Prato celeberrimo Compositore di Musica ne' suoi tempi, scolaro di Giovanni Okenheim, del quale parla Glareano. Egli fù Cantore della detta Cappella sotto Sixto IV, e sul nostro Coro nel Palazzo Vaticano si legge scolpito il suo nome. Fù il lume maggiore di questa gran scienza, dal quale imparorno tutti i Contrapuntisti, che vennero dopo di esso. [...] Fiorì nel secolo 1400, come si raccoglie da tre libri delle sue Messe date alla luce in Fosombrone l'anno 1515 e 1516, da Ottavio de Petrucci detto luogo, Uomo di grand'ingegno, il quale fù il primo inventore di stampar la Musica. [...] Il Doni nella sua Libreria riferisce, che fossero stampati cinque libri di Messe di quest'Autore, ma perché non se ne trovano che trè soli, lascio la verità al suo luogo. Le sue Opere dimostrano esser egli stato intelligentissimo Compositore, pieno di regole essatte, vivacissimo nell'invenzione, e spirituoso nel modo il comporre di quei tempi, ne' quali la Musica era assai scarsa di pensieri, sepolta, per così dire, in quell'inesperta antichità. Benchè sventurato, e perseguitato dalla fortuna, come riferisce il Zarlino ne i Supplementi Musicali libro 8, foglio 314, non v'hà dubio che fu Josquin Uomo di gran talento, di cui parla, e parlerà sempre la fama" (Adami A., *Osservazioni per bene regolare il coro dei cantori della Cappella Pontificia*, [Roma, 1711], 159–161).

[7] Cappella Sistina 15 (inizio sec. XVI), ff. 2r–5r. Nell'opera omnia di Dufay curata da Heinrich Besseler è presente solo una strofa dell'Inno: Besseler H. (ed), *Guillelmi Dufay Opera Omnia*, V: *Compositiones liturgicae minores* (American Institute of Musicology in Rome, Roma, 1966), 11. Circa il testo dell'Inno, le sue fonti e le sue varianti, cf. Lentini A. (ed), *Te decet hymnus. L'innario della "Liturgia horarum"* (Typis Polyglottis Vaticanis, Città del Vaticano, 1984), 73.

[8] Cappella Sistina 63 (fine sec. XV–inizio sec. XVI), ff. 49v–50r; Antifona ai Secondi Vespri della Solennità dell'Annunciazione del Signore (nella Liturgia delle Ore precedente alla Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II).

[9] Iohannis Petraloysii Praenestini, *Motettorum qua partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, Liber Secundus* (Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1573); Cappella Sistina 295 (1749), ff. 42v–51r; il testo della prima parte del mottetto è la Prima Antifona dei Vespri della IV Domenica di Avvento (nella Liturgia delle Ore precedente alla Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II), il testo della seconda parte del mottetto proviene dall'Introito della IV Domenica di Avvento e dal versetto

Alleluiatico della I Domenica di Avvento (nella Celebrazione Eucaristica precedente alla Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II).

[10] Cappella Sistina 72 (fine sec. XVI), ff. 11v–18r; Primo Responsorio del Mattutino della Solennità del Natale del Signore (nella Liturgia delle Ore precedente alla Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II).

[11] Iohannis Petraloysii Praenestini, *Motettorum qua partim quinis, partim senis, partim octonis vocibus concinantur, Liber Tertius* (Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1575); Cappella Sistina 229–234/III (1581); Antifona al Magnificat dei Secondi Vespri della Solennità del Natale del Signore.

[12] Cappella Sistina 46 (inizio sec. XVI), ff. 35v–37r.

[13] Thomae Ludovici de Victoria Abulensis, *Motecta Festorum totius Anni cum Communi Sanctorum* (Romae, Ex Typographia Dominici Basae, 1585); Cappella Sistina 296 (1749), ff. 12v–20r; Terzo Responsorio del Mattutino della Solennità del Natale del Signore (nella Liturgia delle Ore precedente alla Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II).

[14] Io. Petri Aloisi Praenestini, *Motecta Festorum totius anni cum Communi Sanctorum* (Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1564); Cappella Sistina 321 (1830), ff. 6v–9r; la prima parte del testo proviene dal Versetto Alleluiatico della "Messa del giorno" della Solennità del Natale del Signore (nella Celebrazione Eucaristica precedente alla Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II), la seconda parte del testo proviene dal Graduale della "Messa del giorno" della Domenica di Pasqua. Per un approfondimento cf. Ackermann P., *Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, III, 1 (Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2008).

[15] Esiste pubblicata un'edizione dell'Inno (Bigotti F. [ed], *Gregorio Allegri (1582–1652). Musica ad Sacellum Sixtinum 1. Inni e Lamentazioni* [Edizioni Musicali EurArte, Varenna [Lecco] 2008, 60–74] che però, in un confronto accurato con il manoscritto presente nel fondo Cappella Sistina nella Biblioteca Apostolica Vaticana, non risulta essere affidabile circa le ligature, le alterazioni e il testo. In ogni caso, l'intenzione del curatore non era quella di produrre un'edizione "critica" ma un'edizione "ad uso", in analogia, ad esempio, all'opera omnia di Palestrina curata da Casimiri.

[16] Cappella Sistina 96 (1630), ff. 10v–17r. Circa il testo cf. Maphaei S.R.E. Card. Barberini nunc Urbani PP VIII, *Poemata* (Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, Roma, 1638), 58. Per un approfondimento cf. Rietbergen P., *Power and religion in Baroque Rome. Barberini Cultural Policies* (Brill Leiden, Boston, 2006). Nell'appendice vi è la cronologia delle edizioni dei poemi di Maffeo Barberini (pp.141–142).

[17] Cappella Sistina 29 (fine sec. XVI), ff. 129v–133r; circa il testo dell'Inno, le sue fonti e le sue varianti cf. Lentini A. (ed), *Te decet hymnus. L'innario della "Liturgia horarum"* (Typis Polyglottis Vaticanis, Città del Vaticano 1984), 79.

[18] Thomae Ludovici de Victoria Abulensis, *Motecta que partim quaternis, partim quinis, alia senis, alia octonis vocibus concinuntur* (Venetiis, apud Filios Antonii Gardani, 1572); Cappella Sistina 495–501 (1589), f. 5; Quarto Responsorio del Mattutino della Solennità del Natale del Signore (nella Liturgia delle Ore precedente alla Riforma Liturgica del Concilio Vaticano II).

[19] J. Clemens non Papa, *Liber Primus Cantionum Sacrarum Vulgo Moteta vocant, quatrorum vocum* (Lovanii, apud Petrum Phalesium Bibliopol. Iurat, 1559); il testo della seconda parte del mottetto proviene dall'Antifona al Magnificat dei Primi Vespri della Solennità dell'Epifania del Signore.

[20] Cappella Giulia XIII.11/I (1593); Cappella Sistina 549/I (1593), Tenor; Cappella Sistina 550/I (1593), Bassus; Cappella Sistina 551/I (1593), Quintus; tutti stessa edizione, 12; Cappella Sistina 595 (1594), Tenor; Ioan. Petro Aloysio Praenestino, *Offertoria totius anni* (Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1594).

[21] Cappella Giulia XIII.11/II (1593); Fondo Chigi IV. 2243/1–5 (1593); Cappella Sistina 549/II (1593), Tenor; Cappella Sistina 550/II (1593), Bassus; Cappella Sistina 551/II (1593), Quintus, tutti stessa edizione, 27.

[22] Riguardo le esplicite affermazioni del Concilio di Trento circa la musica si veda il *Decretum de observandi et vitandis in celebratione Missarum* (sessione XXII) pubblicato il 17 settembre 1562: "… Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit" (Concilio di Trento, *Doctrina et canones de Sacrificio Missae*, in *Concilium Tridentinum. Diarorum, Actorum, Epistolarum, Tractatum.* Nova Collectio. Edidit Societas Gorresiana promovendis inter Catholicos Germaniae litterarum studiis [Friburgi Brisgoviae, 1958–1967] 8, 959–962). Circa la concreta applicazione del Concilio Tridentino, il 2 agosto 1564 Pio IV (con il Motu proprio *Alias nonnullas constitutiones*), confermate le decisioni del Concilio, costituisce a Roma una commissione di otto cardinali, incaricati dell'attuazione dei provvedimenti voluti dal Concilio. Il risultato fu la pressoché totale rimozione dei testi di tropi e un ridimensionamento del repertorio delle sequenze che si trovavano ancora in uso. Vennero inoltre promosse regole di vigilanza sui metodi compositivi, quanto al trattamento delle parole, così da configurare uno stile quasi esclusivamente omoritmico al fine di conferire intelligibilità alla *oratione*. L'ideale è quello già "rinascimentale" del *bene ornateque loqui*. Non si tratta, nella Liturgia in particolare, di interpretare soggettivamente e coloristicamente il testo, ma di declamarlo con pertinenza: esso deve "parlare da sé", mentre il lavoro del musicista vi si nasconde dietro. L'eventuale ripetizione di parole non ha lo scopo di aumentare l'importanza del significato, ma serve solo per l'equilibrio strutturale del brano nel suo complesso. In ogni caso l'opera del compositore asseconda in modo prezioso e potenzia gli affetti espressivi ed impressivi che sono da sempre propri della musica (cf. Rainoldi F., *Traditio canendi. Appunti per una storia dei riti cristiani cantati* = Bibliotheca Ephemerides Liturgicae Subsidia 106 [CLV – Edizioni Liturgiche, Roma, 2000], 329–363).

[23] Per tutta la questione circa il Concilio di Trento e l'intelligibilità del testo nella polifonia cf. Luisi F. (ed), *Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, I, 1 (Editalia, Roma, 2002), XXVI–XXVII, in particolare le note 3–4.

[24] Circa il Canto Gregoriano si consideri, ad esempio, l'Antifona di ingresso della messa *In Cena Domini* ("*Nos autem gloriari oportet in cruce Domini nostri Iesu Christi, in quo est salus, vita et resurrectio nostra, per quem salvati et liberati sumus*") e quella della messa della Domenica di Pasqua ("*Resurrexi, et adhuc tecum sum: posuisti super me manum tuam: mirabilis facta est scientia tua, alleluia*"): entrambe sono in IV modo per indicare delicatamente quella assoluta continuità esistente tra la passione, la morte e la risurrezione di Cristo. D'altra parte, la stessa iconografia

rappresenta il Signore risorto con i segni della passione, è ancora interessante notare, circa la Messa dei Defunti, che l'Introito (*"Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis"*) è in VI modo, quel modo che rappresenta in un certo senso il "riposo della modalità", quel modo sul quale si "appoggia" il tempo Pasquale (cf. ad esempio, l'Antifona di Comunione "*Pascha nostrum immolatus est Christus, alleluia, itaque epulemur in azymis sinceritatis et veritatis*"). E sembra interessante ancora rilevare che il Graduale della Messa dei defunti ("*Requiem aeternam…*") è in II modo, lo stesso del Graduale della Messa della notte di Natale ("*Tecum principium…*") e lo stesso del Graduale della Messa del giorno di Pasqua ("*Haec dies…*") quasi ad indicare che l'evento della morte è la normale conclusione di un itinerario cristologico, conclusione avvolta di luce e non di tenebre (cf. Palombella M., *Musica, tradizione e Riforma Liturgica*, in Sodi M. [ed], *Ubi Petrus ibi Ecclesia. Sui sentieri del Concilio Vaticano II.* Miscellanea offerta a S.S. Benedetto XVI in occasione del suo ottantesimo genetliaco [LAS, Roma, 2007] 84–100).

[25] Cf. Spidlik T.–M. Rupnik, *La fede secondo le icone* (Edizioni Lipa, Roma, 2000).

[26] L'uso del *tempus imperfectum non diminutum* quale mensura di questo mottetto introduce un tempo proprio del madrigale nel mottetto sacro. Tale procedimento serve a rappresentare l'evento del Natale in un tempo allegramente mosso e, oltre a ciò, le note nere della sezione finale – nel senso di una "musica per gli occhi" – potrebbero essere interpretate come simbolo della futura strada di dolore del Cristo che gli viene predestinata già con la nascita (cf. Ackermann P., *Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, III, 1 [Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2008], XXXVII).

[27] Il *Liber hymnarius*, con toni del Salmo Invitatorio (Salmo 94) e alcuni responsori prolissi, è a cura di Dom Eugène Cardine. È il "tomus alter" dell'*Antiphonale Romanum*. È preceduto dai *Praenotanda* in cui vengono date alcune indicazioni sulla prassi esecutiva e viene prodotta la tavola dei neumi fondamentali, con una grafia migliorata rispetto a tutte le edizioni precedenti. Quanto all'interpretazione ritmica delle melodie, per la prima volta nei *Praenotanda* dei libri di Canto Gregoriano, non si parla più di "tempo" o di ritmo "binario" e "ternario" ma di "valore sillabico" delle note (cf. Turco A., *Introduzione al Canto Gregoriano* = Didattica e Saggistica. Collana del Pontificio Istituto di Musica Sacra – Roma, 1 [Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2016), 28.

[28] *Graduale de Tempore iuxta ritum sacrosanctae Romanae ecclesiae. Editio Princeps (1614)*. Edizione anastatica = Monumenta Studia Instrumenta Liturgica 10 (Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2001); *Graduale de Sanctis iuxta ritum sacrosanctae Romanae ecclesiae. Editio Princeps (1614–1615)*. Edizione anastatica = Monumenta Studia Instrumenta Liturgica 11 (Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2001).

[29] La prima edizione del *Liber usualis Missae et Officii* risale al 1896 ad opera dei monaci dell'Abbazia di Solesmes. Sono seguite diverse riedizioni e dopo il Concilio Vaticano II non ha avuto più nuove edizioni.

[30] Per l'attuazione delle varie riforme auspicate dal Concilio Vaticano II, nell'aprile del 1964 venne istituito il *Consilium ad exsequendam Constitutionem de Sacra Liturgia*, formato da circa quaranta gruppi di lavoro (*Coetus*). Il *Coetus XXV*, chiamato "De libris liturgicis revisendis et edendis" aveva il compito di provvedere alla pubblicazione e alla revisione dei libri di canto per la Liturgia. I lavori della Commissione andarono nella direzione di quanto auspicato dalla Costituzione *Sacrosanctum Concilium*: "Si conduca a termine l'edizione tipica dei libri di Canto Gregoriano; anzi, si prepari un'edizione più critica dei libri già editi dopo la riforma di San Pio X. Conviene inoltre che si prepari un'edizione che contenga melodie più semplici ad uso delle chiese minori" (n. 117). Nel 1965 si pubblicò il *Kyriale simplex* che contiene cinque schemi di melodie dell'Ordinario, di genere melodico sillabico o poco ornato; nel 1967 venne pubblicato il *Graduale simplex* (ristampato nel 1968) e nel 1975 venne pubblicata l'*editio typica*, con la versione testuale "neo vulgata" dei salmi e con annessi i canti del *Kyriale simplex*; nel 1972 si pubblicò l'*Ordo Cantus Missae* che indica la disposizione dei canti – presenti nel *Graduale Romanum* del 1908 – secondo l'ordinamento del *Missale Romanum* di Paolo VI. In questo libro vennero anche riportate circa una ventina di melodie desunte da codici antichi. Nel 1974 si pubblicò il *Graduale Romanum* integrale, ossia con le melodie *per ordinem*, secondo quanto indicato dall'*Ordo Cantus Missae* del 1972. L'edizione fu pubblicata da Solesmes con un decreto della sacra Congregazione del Culto divino in data 24 giugno 1972. Nel 1979 venne pubblicata l'edizione del *Graduale triplex*, strumento prezioso e indispensabile per lo studio scientifico del Canto Gregoriano. Questo libro riporta le melodie del *Graduale Romanum* del 1908 corredate da due notazioni adiastematiche: la notazione lorenese (cod. Laon, Bibl. Mun. 239, *Graduale*, anno 930 circa), sopra il rigo musicale; la notazione sangallese (cod. St. Gallen, Stiftsbibl. 359, Cantatorium, inizio secolo X, e cod. Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, *Graduale*, seconda metà del secolo X), sotto il rigo musicale. Nel 1981 appare l'edizione del *Psalterium monasticum* che segna un progresso non solo nella semiografia musicale, ma anche nel settore della modalità. In questo libro infatti trovano posto, accanto agli otto modi / toni dell'octoechos, i toni arcaici – Do, Re, Mi – e i toni pre-octoechos (quelli evoluti del *protus alla quarta* [2*] e del *deuterus alla terza* [4*]). Nel *Proemium* è detto espressamente che "Omnes huius libri melodiae ex traditione gregoriana proveniunt et secundum hodiernae musicalis criticae regulas restitutae sunt. […] Quod revera faciendo ipsa servata est methodus adhibita in praeparando futuro Antiphonali Romano". Nel 1983 è pubblicato il *Liber hymnarius* e nel 1985 l'*Offertoriale triplex cum versiculis*, pubblicazione degli Offertori della Vaticana con l'aggiunta dei loro *versus*, desunti dai manoscritti. L'*Antiphonale monasticum* (*Liber Antiphonarius pro diurnis horis*), edizione di Solesmes, fu pubblicato in tre volumi: I – *De Tempore* (2005); II – *Psalterium* (2006); III – *De Sanctis* (2007). Nel 2009, sempre ad opera di Solesmes, è pubblicato l'*Antiphonale Romanum, II, ad Vesperas in Dominicis et Festis*, con un decreto del 2 ottobre 2008 della Congregazione del Culto Divino e della Disciplina dei Sacramenti (cf. Turco A., *Introduzione al Canto Gregoriano* = Didattica e Saggistica. Collana del Pontificio Istituto di Musica Sacra – Roma, 1 [Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano, 2016], 26–29). Per un quadro generale circa tutte le edizioni storiche dei libri di Canto Gregoriano, la saggistica e la manualistica cf. De Lillo A., *Itinerario bibliografico. Il fenomeno e l'essenza*, in Rampi F. (ed), *Alla scuola del canto gregoriano. Studi in forma di manuale* (Musdora, Cremona, 2015), 849–938. Circa i testi degl'Inni, le loro fonti e le loro storiche revisioni cf. Lentini A. (ed), *Te decet hymnus. L'innario della "Liturgia horarum"* (e Civitate Vaticana, Typis Poliglottis Vaticanis, 1984); Lentini A. (ed), *Te decet hymnus. L'innario della "Liturgia horarum"* (Typis Polyglottis Vaticanis, Città del Vaticano, 1984), XI–XXX.

GREGORIAN CHANT

1 **Gaudete in Domino semper**:
iterum dico, gaudete.
Modestia vestra nota sit omnibus hominibus:
Dominus prope est.
Nihil solliciti sitis,
sed in omni oratione petitiones vestrae
innotescant apud Deum. *(Phil. 4:4–6)*

Benedixisti, Domine, terram tuam,
avertisti captivitatem Iacob. *(Ps. 84:2)*

Rejoice in the Lord always;
again, I say, rejoice.
Let your modesty be known to all men.
The Lord is nigh.
Be nothing solicitous;
but in everything, by prayer and supplication let your petitions
be made known to God.

Lord, thou hast blessed thy land:
thou hast turned away the captivity of Jacob.

PEROTINUS

2 **Beata viscera Mariae Virginis**,
cuius ad ubera, rex magni nominis;
veste sub altera vim celans numinis,
dictavit federa Dei et hominis.

O mira novitas et novum gaudium,
matris integritas post puerperium.

Fermenti pessimi qui fecam hauserant
ad panis azimi promissa properant:
sunt Deo proximi qui longe steterant,
et hi novissimi qui primi fuerant.

O mira novitas et novum gaudium,
matris integritas post puerperium.

Blessed womb of the Virgin Mary,
at whose breast the king of noblest name,
concealing his divine power in another guise,
sealed a pact between God and Man.

O new wonder and unexpected source of joy,
a mother still pure after giving birth.

Those who had drunk the dregs of the worst ferments,
hastened to the promise of unleavened bread:
those who had been far away are the closest to God,
and those who had been first are the last to come.

O new wonder and unexpected source of joy,
a mother still pure after giving birth.

GREGORIAN CHANT / GUILLAUME DUFAY (Polyphony)

GREGORIAN CHANT

3 **Conditor alme siderum**,
aeterna lux credentium,
Christe, Redemptor omnium,
exaudi preces supplicum.

POLYPHONY
Qui condolens interitu
mortis perire saeculum,
salvasti mundum languidum,
donans reis remedium.

O bountiful creator of the stars,
the eternal light of believers,
Christ, the redeemer of all:
hear the prayers of [your] supplicants.

You, sorrowing that the world
should be destroyed by death,
did save it in its illness,
providing a cure for sinners.

GREGORIAN CHANT
Vergente mundi vespere,
uti sponsus de thalamo,
egressus honestissima
Virginis Matris clausula.

POLYPHONY
Cuius forti potentiae
genu curvantur omnia;
caelestia, terrestria
nutu fatentur subdita.

Te deprecamur hagie,
venture iudex saeculi,
conserva nos in tempore
hostis a telo perfidi.

Laus, honor, virtus, gloria
Deo Patri, et Filio,
Sancto simul Paraclito,
in saeculorum saecula. Amen.

In the declining evening of the world,
like a groom from the bridal chamber,
you emerged from the undefiled
womb of the Virgin Mother.

At whose great power
every celestial and
terrestrial knee is bent,
all confessing with bowed head.

We pray you, O holy judge
of the world to come,
to save us now
from the sword of our treacherous enemy.

Praise, honour, power, glory
be to God the Father and Son
and Holy Spirit,
for ever. Amen.

JOSQUIN DESPREZ

4 **Missus est Gabriel** angelus ad Mariam Virginem,
nuntians ei verbum:
Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum:
benedicta tu in mulieribus. Alleluia.

The angel Gabriel was sent to the Virgin Mary,
announcing to her the Word:
Hail Mary, full of grace, the Lord is with you,
you are blessed among women. Hallelujah.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

5 **Canite tuba in Sion**,
quia prope est dies Domini: *(Ioel 2:1)*
ecce veniet ad salvandum nos.
Erunt prava in directa,
et aspera in vias planas: *(Is. 40:4)*
veni, Domine, et noli tardare. Alleluia.

Rorate, caeli, desuper,
et nubes pluant iustum.
Aperiatur terra, et germinet Salvatorem. *(Is. 45:8)*

Blow ye the trumpet in Sion,
because the day of the Lord cometh:
Behold he cometh for our salvation.
The crooked shall become straight,
and the rough ways plain.
Come, Lord, and do not delay. Hallelujah.

Drop down dew, ye heavens, from above,
and let the clouds rain the just:
let the earth be opened, and bud forth a saviour.

Ostende nobis, Domine, misericordiam tuam.
Et salutare tuum da nobis. *(Ps. 84:8)*
Veni, Domine, et noli tardare. Alleluia.

Show us, O Lord, thy mercy;
and grant us thy salvation.
Come, Lord, and do not delay. Hallelujah.

GIOVANNI MARIA NANINO

6 **Hodie nobis caelorum Rex**
de Virgine nasci dignatus est,
ut hominem perditum
ad caelestia regna revocaret.
Gaudet exercitus angelorum:
quia salus aeterna humano generi apparuit.

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Gaudet exercitus angelorum:
quia salus aeterna humano generi apparuit.

Today the King of Heaven was born
in grace to a Virgin to summon back
those who are forlorn
to the Kingdom of Heaven.
The hosts of angels rejoice, for today eternal
salvation revealed itself to the human race.

Glory to God in the highest,
and on Earth peace to all men of goodwill.
The hosts of angels rejoice, for today eternal
salvation revealed itself to the human race.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

7 **Hodie Christus natus est**: noè,
hodie Salvator apparuit: noè,
hodie in terra canunt angeli,
laetantur archangeli: noè,
hodie exsultant iusti, dicentes:
Gloria in excelsis Deo, noè.

This day Christ is born: Nowell,
this day the Saviour has appeared: Nowell,
today the angels sing on earth,
the archangels are glad: Nowell,
this day the just rejoice, saying:
Glory to God in the highest: Nowell.

JEAN MOUTON

8 **Quaeramus cum pastoribus** Verbum incarnatum,
cantemus cum hominibus Regem saeculorum, noè.
Quem tu vides in stabulo?
Iesum natum de Virgine.
Quid audis in praesepio?
Angelos cum carmine et pastores dicentes: noè.

Ubi pascas, ubi cubes?
Dic si ploras aut si rides,
te rogamus, Rex Christe, noè.
Cibus est lac virgineum,
lectus durum praesepium,
carmina sunt lachrimae, noè.

With the shepherds let us seek the Word made flesh,
let us sing with all men to the King of ages: Nowell.
Whom do you see in the stable?
Jesus, born of the Virgin.
What do you hear in the manger?
Angels singing and shepherds saying: Nowell.

From where comes your food, where do you rest?
Tell us if you weep or laugh,
we ask you this, Christ our King: Nowell.
My food is the milk of a virgin,
I rest upon the hard bed of a manger,
my songs are tears: Nowell.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

9 **Quem vidistis, pastores?**
Dicite, annuntiate nobis, quis apparuit?
Natum vidimus, et choros angelorum
collaudantes Dominum. Alleluia.

Dicite, quidnam vidistis?
Et annuntiate nobis Christi nativitatem.
Natum vidimus, et choros angelorum
collaudantes Dominum. Alleluia.

Shepherds, what did you behold?
Speak out and tell us, who has appeared?
We saw a little child, and choirs of angels
praising the Lord. Hallelujah.

Speak out, what did you behold?
Announce Christ's birth!
We saw a little child, and choirs of angels
praising the Lord. Hallelujah.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

10 **Dies sanctificatus illuxit nobis**,
venite, gentes, et adorate Dominum.
Quia hodie descendit lux magna in terris.
Haec dies quam fecit Dominus.
Exsultemus, et laetemur in ea. *(Ps. 117:24)*

A sanctified day shone upon us,
you peoples, come and praise the Lord.
For this day a great light descended upon the earth.
This is the day which the Lord hath made:
let us be glad and rejoice therein.

GREGORIO ALLEGRI

11 **Nasceris, alme puer**, gelidae sub tempora brumae,
nec igne fota mollis excipit torus
membra tenella; iaces arenti nudus in herba
inops, rigensque frigore inter humidae
nigrantes noctis tenebras sub paupere tecto;
tibique deest ubi recumbat occiput.
Ut nos non solum doceas, dum linquis Olympum,
per hos gradus malorum ad astra progredi:
sed quia nunc iterum caeli sol igneus orbem
remensus, aureo sedens in essedo,
ad nos regrediens tendit, celeresque iugales
reflectit, ut suam recurrat orbitam;
ceu Iani est annum solito de more kalendis
novum auspicata civitas Quiritium;
hinc quoque te nato, nobis felicior annus,
Puer salutis orbis auctor, incipit.
Quandoquidem vero fulgentem lumine solem,

You were born, sweet boy, into the chill of winter's darkest day,
no fire warmed you, no soft bed welcomed your
young limbs; you lay naked and helpless
in dry straw, numb with cold amid the damp
darkness of sombre night, beneath a humble roof,
with nowhere for you to lay your head.
You were born not only to teach us, when you left Olympus,
how to journey to the stars along the path of evil:
but now that the fiery sun, astride its golden chariot,
having once more traversed the orb of heaven,
is returning towards us, turning around its yoked steeds,
fleet of foot, in order to race back along its course,
and as the people of Rome celebrate the first day
of a new year according to their custom,
because of your birth, O child and bringer
of the world's salvation, a happier year also begins.
Since mankind recognizes you as the blazing sun

vetusta quo fugatur umbra criminum,
te genus humanum noscit, veneratur, adorat,
et excitat sopore victa lumina.

GREGORIAN CHANT / LUCA MARENZIO (Polyphony)

GREGORIAN CHANT

12 **Christe, Redemptor omnium**,

POLYPHONY
ex Patre, Patris unice,
solus ante principium
natus ineffabiliter.

GREGORIAN CHANT
Tu lumen, tu splendor Patris,
tu spes perennis omnium,
intende quas fundunt preces
tui per orbem servuli.

POLYPHONY
Memento, salutis auctor,
quod nostri quondam corporis,
ex illibata Virgine
nascendo, formam sumpseris.

GREGORIAN CHANT
Hic praesens testatur dies,
currens per anni circulum,
quod solus a sede Patris
mundi salus adveneris.

POLYPHONY
Hunc caelum, terra, hunc mare,
hunc omne, quod in eis est,
Auctorem adventus tui
laudans exsultat cantico.

GREGORIAN CHANT
Nos quoque, qui sancto tuo
redempti sumus sanguine,
ob diem natalis tui
hymnum novum concinimus.

by whose true light the ancient shadow of wrongdoing
is banished, it worships you, adores you
and awakens you from sleep, O light undefeated.

Christ, Redeemer of all men,

only-begotten Son of the Father,
you who alone were born before the world began,
ineffable miracle.

You who are the light and radiance of the Father,
you who are the hope eternal of all men,
hear now the prayers uttered
to you by your servants in all the world.

Remember, author of our salvation,
how, long ago, you took on our
bodily form, and were born
from an immaculate Virgin.

The present day does bear witness,
as it recurs within the cycle of the year,
that you alone came from the throne
of the Father for the world's salvation.

Heaven, earth and sea
and all that is in them
praise this day in joyful song
in celebration of your coming.

We too, redeemed by
your holy blood,
sing together a new song
on the day of your birth.

POLYPHONY
Gloria tibi, Domine,
qui natus es de Virgine,
cum Patre, et Sancto Spiritu,
in sempiterna saecula. Amen.

Glory to you, O Lord,
who was born of the Virgin,
and to the Father and the Holy Spirit,
for all eternity. Amen.

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

13 **O magnum mysterium**,
et admirabile sacramentum,
ut animalia viderent Dominum natum,
iacentem in praesepio:
O beata Virgo, cuius viscera meruerunt
portare Dominum Iesum Christum. Alleluia.

O mighty secret,
amazing wonder!
Beasts of the field see the Lord lying as a child
in the manger.
O blissful Virgin, whose womb was worthy
of bearing Christ the Lord. Hallelujah.

JACOB CLEMENS NON PAPA

14 **Magi veniunt ab oriente**
Ierosolymam, quaerentes, et dicentes:
Ubi est qui natus est, Rex Iudaeorum,
cuius stellam vidimus?
Et venimus cum muneribus adorare Dominum.

Wise men came from the east
to Jerusalem, searching and asking:
Where is he who is born King of the Jews,
whose star we have seen?
For we have come with gifts to worship the Lord.

Magi, videntes stellam, dixerunt ad invicem:
Hoc signum magni regis est:
eamus et inquiramus eum,
et offeramus ei munera, aurum, thus et myrrham.
Alleluia.

On seeing the star the wise men said in turn:
This is the sign of a great king;
let us go in search of him,
and offer him gifts: gold, frankincense and myrrh.
Hallelujah.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA

15 **Reges Tharsis et insulae** munera offerent:
reges Arabum et Saba dona adducent.
Et adorabunt eum omnes reges terrae:
omnes gentes servient ei. *(Ps. 71:10–11)*

The kings of Tharshish and the islands shall offer presents:
the kings of the Arabians and of Sheba shall bring gifts:
And all kings of the earth shall adore him:
all nations shall serve him.

16 **Diffusa est gratia** in labiis tuis:
propterea benedixit te Deus in aeternum,
et in saeculum saeculi. *(Ps. 44:3)*

Grace is poured abroad in thy lips;
therefore hath God blessed thee
for ever.

Translations 2, 8, 11, 12, 14*: Susannah Howe*

Recording: Vatican, Sistine Chapel, 2, 5 & 9/2017

Executive Producers: Ute Fesquet, Mirko Gratton
Producer: Anna Barry
Recording Engineer (Tonmeister): Stephan Flock
Assistant Engineers: Silvio Piersanti, Fabio Pagani
Artistic Consultancy: Walter Marzilli
Editing Advisor: George Frendo
Preparation of all musical material: Luciano Luciani, Walter Marzilli, Massimo Palombella
Project Coordinator: Malene Hill
Product Manager: Leonie Petersen

EMIL BERLINER STUDIOS
Recorded and mastered by Emil Berliner Studios

℗ 2017 Deutsche Grammophon GmbH, Stralauer Allee 1, 10245 Berlin
© 2017 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Manuela Amadei ‖:texthouse
Photos © Stefano Prospero Spataro
Photo p. 2: Michelangelo Buonarroti, Sistine Chapel, Detail of “The Last Judgment”, 1535–1541
© Musei e Gallerie Pontificie, Musei Vaticani, Vatican City / Mondadori Portfolio / Bridgeman Images
Design: Fred Münzmaier
www.deutschegrammophon.com
www.cappellamusicalepontificia.org
www.facebook.com/Cappella-Musicale-Pontificia-Sistina-1628424653848498/

Backstage for blogs, activities and free music
my.deutschegrammophon.com
myDG

Deutsche Grammophon